

黛敏郎は時代の最先端をゆく文化人？ 異端児？ 反逆児？ : 黛の映画音楽に焦点をあてて

著者	佐藤 由佳子
雑誌名	東京音楽大学大学院博士後期課程 2019年度博士共同研究A報告書 : 《オリンピックと音楽》
ページ	94-118
発行年	2020-03-31
出版者	東京音楽大学
著者版フラグ	publisher
URL	http://id.nii.ac.jp/1300/00001354/

黛敏郎は時代の最先端をゆく文化人？ 異端児？ 反逆児？

——黛の映画音楽に焦点をあてて——

佐藤 由佳子

Was MAYUZUMI Toshiro a Cultural Figure Ahead of His Time? A Maverick? A Rebel?

—— Focusing on MAYUZUMI's film scores ——

SATO Yukako

黛敏郎（1929-1997）は人々にどのように受けとめられていたのか。一方、黛自身は、社会に対してどのようなスタンスで接していたのか。

こうした問題を論じるために、本論では、黛の映画音楽に焦点をあてて、彼が映画音楽というものをどのように考え、それを社会に対してどのように発信しようとしていたのか、そして、それは人々にどのように理解され、感じられたのか、ということを見てゆきたい。

1. 戦後の日本映画の黄金時代 ——「総合芸術」としての映画——

まずは、日本の映画界全体の動きについて簡単に説明しておきたい。

戦後、日本映画界は黄金時代を迎える。その時代を広めに捉えると、1950 年代に入ってから 1960 年代末に至るまでである。そして 1970 年代になると、決定的な斜陽の時代に入る。

ことに 1950 年代末頃までは、国民の娯楽の中心は映画であり、映画産業はまだまだ成長が見込まれていた。日本の映画制作メジャーは松竹、東宝、大映、東映、新東宝、日活の 6 社となり、これらが制作本数を競い合い、週替わり二本立て興行も行われるようになっていった。撮影所は次々と増設・増床され、必要とされるスタッフ、キャストの員数も右肩上がりであった。例えば 1956 年を例にとると、各社の制作本数は、松竹 82、東宝 98、大映 93、東映 106、新東宝 50、日活 80 本である。非メジャーの独立プロも毎年、かなりの劇映画を制作していた。それとは別に、科学から政治・社会までを扱った記録映画も数多く作られていた。

したがって、作曲家の需要もうなぎのぼりであった。どの映画にも、原則として新しいオリジナルの音楽が必要とされ、時代劇には日本的な響きが、メロドラマには情緒的な旋律が、青春映画にはジャズや歌謡曲的なものが、芸術映画にはより高級な音楽が求められた。そのため、ポピュラー、セミ・クラシック、クラシックのどの畑の作曲家にも仕事はたくさんあった。

作曲家にステータスと収入を約束するのも、ラジオやテレビよりは映画であったので、戦後派の西洋芸術音楽系の作曲家たちからも、映画に仕事の比重をかなりかける人が次々と現れることとなった。彼らそれぞれが生涯に手がけた映画音楽の本数を挙げると、深井史郎（1907-1959）が 150 本以上、伊福部昭（1914-2006）が 4000 本以上、早坂文雄（1914-1955）が約 100 本、團伊玖磨（1924-2001）が約 120 本、奥村一（1925-1994）が 60 本以上、芥川也寸志（1925-1989）が約 120 本、佐藤勝（1928-1999）が 300 本以上、黛敏郎（1929-1997）が約 200 本、武満徹（1930-1996）が約 100 本である。

この時代、映画が「大衆娯楽の花形」であったことは〔堀 1999、40〕、彼ら作曲家たちを映画音楽の創作に向かわせる推進力となった。1953 年に結成された「三人の会」のメンバーである團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎が著した『現代音楽に関する 3 人の意見』（1956 年）の「第五章 映画音楽」において、黛は次のように述べている。

考えてみると、現代音楽の各分野で映画音楽の占めている比重は大へん大きい。僕たちは月に 1 回か 2 回、日比谷公会堂あたりで現代音楽の演奏に接することができるだけだけれど、数知れず多く存在する映画館では、朝から晩まで絶え間なしに現代音楽が聞かれるわけだし、演奏会に行く人とかラジオで現代音楽を聞く人の数十倍の人たちは、映画館に入って知らず知らずのうちに現代音楽を聞いているのだということを考えてみなければならない。だからこの分野の仕事というものがわれわれにも非常に重要な意味をもってくるのだ。〔団他 1956、58〕

この文章に示されているように、現代音楽を大衆とどのようにして関わらせてゆくか、といった問題は彼らの大きな関心事であったが、彼らがそれを解決するために肝要であると考えたのが、映画音楽を作曲することだったのである。

それでは、彼ら西洋芸術音楽系の作曲家たちは、どのようなスタンスで映画音楽の作曲に臨んでいたのだろうか。

彼らにとって、映画は収入を得るための場という面もあったが、むしろ開拓し、改善すべき新しい「芸術」の領域であった。

『キネマ旬報』1953 年 4 月号には、齋藤一郎、木下忠司、黛敏郎、野口久光、双葉十三郎による「“映画音楽”という名の音楽」というタイトルで開かれた座談会の記事が掲載されており、クレジットタイトルの出し方に関する話題の際に、次のようなことが話されている。

齋藤「日本の音楽家は他の技術スタッフ 5、6 人と一緒にタイトルが出る。」

木下「音楽家の中にはなげやりの仕事をする人もあるけれど、とにかく監督とかカメラとか美術とか音楽とかいうのはやはり一応芸術家として扱って欲しくないといやですね。結髪などと一緒に並べられたらやる気がしません。」

黛「芸術家に対する侮辱です。」

結髪という職業の位置づけには時代が反映されているが、ここで注目したいのは、映画音楽を作曲する側で、自分たちは映画音楽を「芸術家」として作曲しているのであり、し

たがって、映画において音楽を担当した作曲家を「芸術家」として扱うべきだ、という意識がもたれるようになっていたということである。この時代は、映画音楽の作曲家の地位が向上してゆく転換期だったのである。

その背景には、この時期に、「映画」そのものの位置づけが高められていった状況がある。『音楽芸術』1954 年 2 月号には、先に述べた「三人の会」のメンバーによる座談会の記事が掲載されているのだが、その記事の「映画音楽について」という項で、芥川は「〔映画音楽は〕純音楽とは違う審美感を持たなければならない」と述べており〔団他 1954、63〕、この話題は次のように続けられている。

芥川「映画の世界というものは、言わば色々な部門の芸術が、観念的にある一点で統一されることによって形成された空間を呼ぶのでしょう。音楽もその形作る一つの役目を担うに過ぎない。だから純音楽の場合とは全然性質が違うのだ。極端に言えば、あの映画は非常に悪いけれども、音楽だけいいということはあり得ないのです。」

〔…〕

芥川「〔…〕だから僕はいい音楽を作るというよりも、いい映画を作り、いい放送を作ることが先にきてしまうのです。〔…〕聴く方の立場から言っても純音楽を聴く態度と、映画音楽を聴く態度とは違わなければいけないと思うんです。若しもそれを同じ態度で聴いたとしたら、その人はいい映画音楽の鑑賞者とは言えないと思いますけれど。」

団「だから映画音楽が映画のための音楽であるように、日比谷〔公会堂〕でやる音楽は演奏会のための音楽なんだ。そういうふうにならぬ音楽があるということですよ。」〔団他 1954、63-64〕

この「映画音楽について」の項は、「総合的な芸術に興味を持っているのは三人の一つの特質かもしれない」という芥川の言葉に、団が同意して締めくくられている〔団他 1954、64〕。

ここには、映画の世界と純音楽の世界とが全く別のものであり、映画とは「総合的な芸術」として成り立っているものである、という認識が示されている。

しかし実情は旧態依然のあり方を引きずっていた面があり、映画が総合芸術として作られるという形には必ずしもなっていなかったことに留意する必要がある。『映画評論』1958 年 4 月号には、園部三郎、黛敏郎、武谷三男、深井史郎による「座談会 喜劇と映画音楽」という記事が記載されているが、そこには次のような会話が見られる。

黛「極端にいうと、映画は総合芸術であるべきなんだが、日本における映画の作られ方は総合芸術じゃない。脚本家は脚本家のイメージで仕事をする、監督は監督のイメージで仕事をする。最後にわれわれのところに戻ってくるときは各パートのうまく行かなかった尻が全部押しつけられる。本来それをまとめるのはプロデューサーであり監督であるべきなんだが、監督は演出だけで手一ぱいになっている。」

園部「そうすると、十数年前に、ぼくなんかがそういうことを口幅ったく言ったり書いたりしたのですが、その状態がいまもあるということですね。」

黛「あるのです。」〔園部他 1958.4、44〕

「日本における映画の作られ方は総合芸術じゃない」といった状況がある一方、というよりもむしろ、そのような状況があるからこそ、「映画は総合芸術である」という映画のあるべき姿を実現させるためにさらに努めるべきであるということ、また、それはいかにして目指されるべきかということに関する議論は、盛んになされていた。

例えば、『映画評論』1959 年 5 月号には、芥川也寸志、黛敏郎、林光、別宮貞雄、秋山邦晴、岡俊雄による「座談会 映画音楽の現実と未来」という記事が掲載されており、「新しいジャンルの開拓」という項で、秋山は次のような主張をしている。

「[...] たとえば自分の創造の問題に限って映画音楽を考えると、まだどうしても映画音楽は今までの自分のやっている純粋音楽の方の表現というものが自分の頭から去らないと思うのですよ。ところが映画は全く違ったジャンルの表現でしょう。そこにはやはり純粋音楽と違ったやり方というのがいろいろぶつかっていつてみて初めてそこでわかるようなこともたくさんあると思う。総合的な芸術というものは、いろいろなジャンルのぶつかり合いのなかからできていくもので、それは決して妥協でないとと思う。そういったぶつかり合いの場がないということがやはり映画音楽を新しく発展させていくだけの力をつけていけないのじゃないか。〔芥川他 1959.5、28〕

ことに秋山は、「映画音楽が二十世紀の音楽の新しいジャンルと言われるようなことになり得る」ために、そして「作曲家にとっても映画音楽が単なるアルバイトでなく現代音楽の新しい表現の追求としての可能性をもつことになる」ために〔芥川他 1959.5、29〕、自分たちが何をすべきかを真剣に考え、強く主張していた。

彼は、『音楽芸術』1958 年 3 月号に掲載されている「映画音楽の最近の傾向」という記事で、次のようなことを述べている。

「[...] 今日のように、映画があらゆる芸術の総合の場としての力を最大限に発揮しはじめているとき、映画音楽もまた新しい表現を探究しつづけ、力強い発言をしなければならぬときはないだろう。

「[...]」

このように「＝映画音楽の作曲にきわめて短い日数しか与えられないというスピード作業の苦のように」映画という商業企業のわくのなかでの仕事として、限られた日数でやりあげなければならない困難な仕事であるにも関わらず、それでもなお映画音楽の新しい可能性を求めつづけているのが海外の作曲家たちなのだ。

それでは、何故このように海外の作曲家たちは真剣に映画音楽に取り組んでいるのだろうか？それはいうまでもなく、映画音楽は二十世紀の新しい音楽のジャンルであり、そこに新しい可能性が見出せ、そこから新しい時代の美学を開花させることができると思っているからである。

[...]

映画音楽は二十世紀に現れた音楽の新しいジャンルとして、たしかにその可能性の限らない曠野がひらけている。二十世紀前半の映画音楽が遺したものがどのように見窄らしいものであったとしても、これから新しい可能性と大胆な創造が生まれていくべき場であると私はおもふ。そのきざしはすでに見られるのだ。[秋山 1958.3、52-53] いままで [...] 現代作曲家の映画への参加を表面の現象だけに終らしてしまいがちであった原因の大部分は、むしろ作曲家の側に大きいのだとおもふ。かれらには映画音楽の積極的な実験がなかったからである。そこに音楽としての実験的な技法がみとめられても、必ずしも映画音楽の実験が試みられているとはいえない。つまり映画音楽の場合は、いくら〈音楽として〉の実験をしても、〈映画として〉の総合芸術的な立場からの実験でなければ、映画音楽としては何も新しい問題を提起したものとはいえないし、むしろ映画音楽としては意味のないマイナスのものなのである。[秋山 1958.3、58]

ここで注目すべきは、①「映画音楽は二十世紀の新しい音楽のジャンルであり」、そこには「可能性の限らない曠野がひらけている」ということ、そして、②そうした「映画音楽の場合は」、映画音楽の作曲家は「〈音楽として〉の実験」ではなく、「〈映画として〉の総合芸術的な立場からの実験」をしなければ、新しい発展にはつながらないということである。

①について、片山杜秀によれば、「20 世紀のクラシックの作曲家には、19 世紀のオペラやバレエに見合うくらいのもので、映画音楽に新しい表現媒体を求めるべきだ、という意見もあった。だから、新しいメディアを開拓するという意味で、芸術的な意欲をそそるジャンルとして「映画音楽」があった」[《ららら♪クラシック 映画監督・木村大作が語る“日本映画とクラシック”》 2019.6.28] とのことである。したがって、西洋芸術音楽の作曲家にとって、映画音楽の現場は、作曲技法やアイデアを磨きあげるための絶好の実験場であった、という側面があることは事実であろう。

しかし、秋山が主張しているのは②で述べていること、すなわち、作曲家は映画を自らの音楽的発展のための実験の場として利用するのではなく、むしろ「映画」という総合芸術の発展のための実験をするべきだ、ということである。

このことについては、『キネマ旬報』1956 年 9 月下旬号に掲載された芥川也寸志、斎藤一郎、黛敏郎による「映画音楽家は発言する」という座談会の記事の中の、まさに「映画における実験」という項で、黛が次のような発言をしている。

黛「[...] ただ「赤線地帯」の論争の時にも、こういうことを書いた批評家がいるんです。新らしいことをやるのはたいへん結構なことだ。しかし大衆に観せることを目的とした商業映画で、こういう実験をやられたのでは、金を払って映画を観に来る大衆にとってははなはだ迷惑だ……。この意見にはぼくはたいへん不満なんです。映画という少くとも芸術の一ジャンルを形成しているものが、芸術としての正統な発展を遂げるためには、絶えまない実験が必要になって来る。これをただ単なる商業作品であるからといって、観客を驚ろかすような実験をしてはな

らないというのは、少くとも映画を批評する立場の人の言葉ではない。すこぶる妙な批評だと思うのです。ほかのジャンルの芸術 —— 例えば文学でも音楽でも美術でも、そんな馬鹿気たことをいう批評家はいないはずだ。映画の上においてのみこういう非常識なことがいわれ、しかもそれをなるほどと読む人がいるということは、すこぶる奇妙な現象だと思って、おかしくってしょうがないんです。」

〔…〕

黛「〔…〕 実験というと語弊があるが、もっと積極的な気持で映画自体にも新しい意味を持たせるべく仕事を押進める。客観的にはそれが実験ととられるわけだ。」

〔…〕

斎藤「映画を土台として、つまり実験の手段にする、というわけじゃないんでしょう。」

黛「もちろん全然違う。むしろ映画表現のために、音楽を実験の土台に供するという言い方なら当たっているかも知れない。」〔芥川他 1956.9.15、49〕

「「赤線地帯」の論争」については第3節で取り上げるが、ここで黛が主張しているのは、芸術が発展を遂げてゆくためには、絶えざる実験が必要なのであり、映画もまた芸術の一ジャンルである以上、実験は必須なのだということ、しかしそれは、映画を足場にして自分の音楽を発展させるというのではなく、むしろ自分が作曲する音楽によって映画という芸術を発展させるのだということである。

以上のことから、この時代、現代音楽の作曲家たちは、現代音楽を大衆に触れさせるためには映画音楽を作曲することが肝要であると考えていたこと、そして、ことに先進的な作曲家や評論家たちの間では、「映画」というものが「総合芸術」と見なされ、映画音楽の作曲家は「芸術家」とであると認識されていたということ、作曲家は映画音楽を作曲するにあたり、「総合芸術」としての「映画」を発展させるために音楽を供するべきだと考えられていたことがわかる。

それでは、黛敏郎は、そのような「映画」に対し、作曲家としてどのように向き合い、具体的にどのような手法で映画音楽に取り組んでいたのだろうか。

2. 黛敏郎の映画音楽技法論 —— 「客観主義的映画音楽」 ——

本節では、映画音楽技法に関する黛敏郎の議論を見てゆきたい。

黛は、『映画芸術』1955年9月号に「映画音楽に於ける表現主義の主張」というタイトルで、次のような議論を掲載している。

音楽の映画における役割は当然その映画の種類と性質によって規定されるものだが普通、技術的にいって画面の雰囲気醸成と心理描写の二つに大別されると考えられている。

話をわかりやすくするために、例えば湖のみえる高原を二人の登場人物が逍遙しているシーンを仮定してみよう。

定石的な演出のコンティニューティによればこうしたシーンは先ず風景の実写からはじまる。 [...]

[...] これが次のカットに入ると、登場人物のおかれているシチュエーションが問題となってくる。もしこのシーンが映画の始めの方にでもあって登場人物間の関係が未知のものであるならば、音楽もしばらくのあいだ、前のカットの状景描写を続けてドラマの進展をまたなければならない。しかしこの二人の関係が悲劇のクライマックスにあるような場合には当然そのムードが音楽にも反映して、音楽は単なる状景描写の域にとどまっているわけに行かなくなる。更にまた最初の風景実写のカットにしても、それがドラマの上になにかある象徴的な意味をふくめてとくに意図されている場合には、音楽も勿論それを暗示しなくてはならないわけである。

以上が大体、定石的な演出に対する定石的な音楽のつけ方であって、この線を踏みはずすことをしなければ先ず無難な音楽効果を生むことは容易である。演出がカット割りを細かくしたり、クローズ・アップでアクセントを強調したりしてくれば、音楽の方もそれに応じて緊張感を深めるし、演出がサラリとしていれば音楽もサラリとやるわけである。一時代前迄の映画音楽技法はすべてこの調子で充分だった。ところが、演出技法の進歩と変遷は、音楽技法の変革をも余儀なくさせつつある。例えばフランス映画によく出てくるやり方だが、この二人が心中を決意しているような深刻な場面に、わざと正反対な極めて陽気な音楽を湖上の遊覧船から流すとする。これは状景描写も兼ねつつ登場人物のムードと全く逆なコントラストを覘って、その心理を更に強く浮き彫りにする効果的な方法である。 [...]

また別な方法としては、状景的でもなく心理描写でもない、画面と全く関連のない音楽をつけるやり方がある。私はこれを客観主義的映画音楽とよんでいるが、つまり状景や登場人物の主観からみれば全くうらはらな音楽表現によって、観客の意識に客観性をもたせる役割を果たすのである。観客を画面にひき入れるのではなくて、観客と画面との間に一定の距離をもたせるために音楽を使うのだから全く逆な目的をもつわけで、音楽は画面と全然ちぐはぐなことをやらなければならない。

溝口健二氏が「噂の女」で私に要求したのはこの種類の音楽であり、氏はこれを“画面を嘲笑う様な音楽”という言葉で表現された。 [...]

画面がこうした音楽効果を計算に入れた上での完璧な演出をされていない限り、この手法の濫用は不可能である。作曲家はそれを正確に見極めて充分の成算を立ててからでなければ、この手法は使えない。又、たとえこの手法で成功したとしても、ありきたりの映画音楽美学しかもちあわせぬ批評家から“音楽が画面とじっくり融合していない...”とって貶されることが多いから、我が身大事な作曲家はさけるにこしたことはないともいえる。こういう手法がうまれてくると、はじめに掲げた所謂理想的な映画音楽のあり方などは、もはや何の意味ももたないことになってくるのであって、むしろ全く逆に、観客に出来るだけ強い印象を与えてグイグイ引っぱって行く音楽こそ最もすぐれた映画音楽であるといえるわけである。

では、強い印象を残すような音楽とはどういう音楽だろうか。

[...]

私がいう強い印象を与える音楽とは [...]、単に画面に従属して耳ざわりにならぬ程度の音楽を流すだけでなく、音楽が画面とは別な立場で物語り、その表現を強めるような、独立した個性と表現力をもつものである。換言すれば一種の映画音楽の表現主義とも云えよう。

[...]

無声映画時代ならいざ知らず、トーキーのあらゆる美学的、技術的可能性が究め尽くされて来ている現在、ただ単に台詞の穴を埋め、ドラマの嘘を上塗りするために画面の雰囲気を作りあげ、登場人物の心理を忠実に描写しているだけが音楽に与えられた使命であるとは余りに不甲斐ない。こうした消極的な意味での音楽の必要は、演出技術の進歩によって徐々になくなりつつあるのではないか。

映画が異なる次元の音楽の力を必要とするからには、これからの映画音楽はもっと画面から独立して画面の外側から映画の構成に参加して行く態度をとるべきだ。 [...]

[黛 1955.9、28-29]

ここには、映画音楽技法に関する黛の考え方がはっきりと示されている。また、ここで論じられている「客観主義的映画音楽」、すなわち「映画音楽の表現主義」は、彼がこの翌年に作曲する《赤線地帯》（ここで言及されている《噂の女》と同様、これも溝口健二監督の作品である）の音楽で用いた手法である。

彼が最初に説明しているのは、定石的な音楽表現の技法、すなわち場面に沿った形で音楽をつける方法であり、「一時代前迄の映画音楽技法はすべてこの調子で充分だった」ということである。

ところが、「演出技法の進歩と変遷は、音楽技法の変革をも余儀なくさせつつあり、そのシーンとは正反対の音楽を重ねることによって、逆にその登場人物の「心理を更に強く浮き彫りにする」、といった「効果的な技法」が出現した。これは、いわゆる「対位法的な手法」を意味している [早坂 1951、67]。

それに対して、黛が「また別な方法」として提示しているのが「客観主義的映画音楽」であって、これは「状景や登場人物の主観からみれば全くうらはらな音楽表現によって、観客の意識に客観性をもたせる役割を果す」ものである。

「対位法的な手法」と「客観主義的映画音楽」とは、どちらもそのシーンと全く異なった音楽を掛け合わせるといふ点から、一見したところ類似しているように思われるのだが、前者の目的は「観客を画面にひき入れる」こと、それに対して、後者の目的は「観客と画面との間に一定の距離をもたせ」、「観客の意識に客観性をもたせる」ことであり、したがって両者の方向性は全く逆である。

ここで彼は、「たとえこの手法で成功したとしても、ありきたりの映画音楽美学しかもちあわせぬ批評家から“音楽が画面とじっくり融合していない...””とって貶されることが多いから、我が身大事な作曲家はさけるにこしたことはないともいえる」と述べており、この翌年に起こる「赤線地帯論争」を予言しているようである。

ここで黛が主張しているのは、「一時代前迄」の「所謂理想的な映画音楽のあり方」、すなわち、映画音楽というものは「画面に従属し」、それを背後から支えるべきであって、自己主張などするものではないという考え方は、もはや無意味なものであるということ、

「むしろ全く逆に、観客に出来るだけ強い印象を与えてグイグイ引っばって行く音楽」、すなわち、「画面とは別な立場で物語り、その表現を強めるような、独立した個性と表現力をもつ」音楽こそ「最もすぐれた映画音楽である」ということなのである。

こうしたことについては、当時、黛を含めた作曲家や映画評論家たちが繰り返し論じていた。この時代、ことに先進的な作曲家や映画評論家たちの間では、映画と音楽の関係、映画における音楽の果たす役割や重要性について、様々な議論が交わされていたのである。

例えば、前節で取り上げた『現代音楽に関する 3 人の意見』（1956 年）の「第五章 映画音楽」では、次のようなことが話題になっている。

黛「映画音楽のメカニズムをごく大雑把に説明すると、現在の状況においては、映画の音楽というものは、撮影や編集が全部済んでから、いちばん最後にまわされているわけで、ここで初めて作曲家がその映画のラッシュ（仮焼き）を全部見て、音楽の必要な箇所を検討し、その長さを計って作曲し、録音していくわけなんですけれど、結局そういう仕事の仕方を見ても、なんだか昔の無声映画の延長——台詞の邪魔にならない程度に単なる伴奏用の音楽を入れていくという考え方から進歩していないような気がするのです。もっと今後の映画音楽というものは、映画の内部まで立ち入って強力な音楽としての発言力を持つとか、言い換えれば伴奏という言葉が表現するような消極的な目的でなく、もっと必然性を具えた、重要な意味を持った映画音楽、そういうものが今度どんどん要求されていかなければならないし、また、そこに、われわれ作曲家の腕のふるい場所が残されているのではないだろうか。」

芥川「今までの映画音楽の入れ方はごく大雑把に分けて四つくらいだ。その一つはまったく画面に必要な音を入れる。[...] いわば現実音として使われる場合。それから昔よくやったけれど全然画面にシンクロナイズするやり方、たとえば涙を流しているときはエレジーを流すというようなやり方。それから全然画面に反対な雰囲気を持った音楽を流すことで、別の表現、いわば画面の裏にあるものを訴えようとする場合。もう一つは、まったくこういうものから離れてしまって、もっと本質的なものに結びついて音楽自体が映画の中において自主性を持ち、まったく別の次元の表現を獲得してゆくという場合、きわめて原則論的な言い廻しだけれど。」

黛「[...] 映画の演出技術は日とともに進歩し、そのスタイルもどんどん変わっていく。たとえば無声映画の時代の演出では、悲しい場面には悲しい音楽を入れる以外考えられなかったのに、現在では同じ悲しさの表現にもいろいろな種類の演出があると同様に、さまざまな種類の音楽がある。また受けとる側の観客のセンスも昔と変わって来た [...]。僕の考える最も現代的な映画音楽とは、映画に従属するものではなく、映画音楽として独立した強い表出力を持つようなもの、心理描写や雰囲気などの主観表現を行うのではなくて、或る意味でもっと客観的な音楽を考えるわけだ。そういう手法もだんだん使われていって、映画音楽の表現方法に新しい分野を開拓していくのではないか、こういう気がする。」[団他 1956、58-61]

芥川が 4 つに分けて説明している「今までの映画音楽の入れ方」のうち、第 1 点は「現実音として使われる場合」、第 2 点は、芥川も「昔よくやった」やり方だと述べているように、先に引用した黛の議論で「一時代前迄の映画音楽技法」と言われているものである。それに対し、第 3 点はいわゆる「対位法的な手法」を意味し、比較的新しい技法であり、第 4 点は黛の言う「客観主義的映画音楽」に通ずるものであり、斬新な技法である。

その後、黛が「僕の考える最も現代的な映画音楽」について述べているが、これは「客観主義的映画音楽」のことであり、こうした音楽が使われるようになってゆくことによって、「映画音楽の表現方法に新しい分野を開拓していくのではないか」と主張している。ここにも、彼が映画音楽を作曲するにあたり、「客観主義的映画音楽」に主眼を置いていたことが表れている。

また、『音楽芸術』1958 年 3 月号には、秋山邦晴の「映画音楽の最近の傾向」という記事が掲載されているのだが、そこで彼は次のように述べている。

無声映画時代には、映画の音楽は画面の進行と雰囲気にあわせて伴奏していればよかった。つまり画面の説明をし、再現するわけである。しかし今日の映画音楽では、画面に対して独自の設計図をもち、それによって映像のうごきとは別の表現をしながら、映像をゆたかなものにする、いわゆる音楽という対位法的処理をすることが重要な問題となっているのである。映画音楽はこうしたフィルムのイメージ（映像）と音楽との出会いによって、それまでどちらももちえなかった新しい表現が生れる、といったものであるべきものだとおもう。」〔秋山 1958.3、55〕

ここで秋山は「対位法的」という用語を用いており、「客観主義的」という言葉には言及していないが、重要なことは、この時代、映像と音楽とが対等な関係にあり、相互に作用し合うことによって化学反応が起り、新しい表現が切りひらかれる、といった考え方が積極的に主張されるようになっていたということである。

こうした問題に関する議論は、『映画評論』1958 年 4 月号の園部三郎、黛敏郎、武谷三男、深井史郎による「座談会 喜劇と映画音楽」という記事にも見られ、ここでは、映画音楽において「もっと野心的な実験を」試みるべきだということが主張され、「対位法的」手法に言及されている〔園部他 1958.4、48〕。

また、『映画評論』1959 年 5 月号には芥川也寸志、黛敏郎、林光、別宮貞雄、秋山邦晴、岡俊雄による「映画音楽の現実と未来」という座談会の記事が掲載されているのだが、そのタイトルの下には「映画音楽はすでに伴奏の時代はすぎた 第一線作曲家たちの課題は何か!」と書かれており、この問題について意見が交わされている〔芥川他 1959.5〕。

以上のように、この時代、映画における映像と音楽との関係が問い直され、両者を対等な関係とし、それぞれに独自の表現をする両者が組み合わさることによって新たな世界がひらかれる、という映画音楽のあり方が主張されていた。そうした中で、ことに黛は「客観主義的映画音楽」の手法を重視し、この手法が映画音楽を新たな次元へと発展させるのだという展望をもっていたのである。

それでは、黛の「客観主義的映画音楽」とは実際にどのようなものであり、それは人々にどのように受けとめられたのか。次節では、《赤線地帯》を取り上げて、そうしたことについて見てゆきたい。

3. 《赤線地帯》の音楽をめぐる議論

——黛敏郎は社会に対してどのような立場から発信し、
それは人々にどう受けとめられたのか——

本節では、黛敏郎が《赤線地帯》で何をやろうとし、それが人々にはどのように受けとめられたのかをたどってゆく。それによって《赤線地帯》をめぐる議論の構造を捉え、最終的には、彼とその時代の人々との関係という本論の主題に切り込んでゆきたい。

《赤線地帯》（1956 年、監督：溝口健二）は、東京・吉原の特殊飲食店「夢の里」を舞台に、5 人の娼婦の姿を描いたものであり、5 人のエピソードを並行的かつ交錯的に展開させる群像劇の形式をとっている。黛敏郎が溝口作品に参加するのは《噂の女》（1954 年）以来、これが二度目であった。この作品は、売春防止法案の国会上程というリアルタイムの出来事を扱ったものであり¹、それが観客の興味を引いたこともあって、興行的に成功した。

黛がこの映画につけた音楽は、「不安定にピューウ〜とポルタメントしながら上昇下降する」スティール・ギターの音型と電子楽器クラヴィオリンの音色[秋山 1973.6.15、127]、そして「ポヨンポヨンとした」、「それでいてグリッサンドの多い気色の悪い」ミュージカル・ソウの響き（オープニング・クレジットの間に流れるテーマ音楽では、さらに「奇天烈なヴォカリーズの女声も加わっている」）[長木 2011、412]によるものである。黛自身、「[この映画音楽は]アントン・ウェーベルンの点描主義といって、12 音階の手法を取り入れたもの」であり、当時、映画においてそうした音楽は「誰も使わなかった」と述べているが[黛 1977]、実際、その無調の音楽はきわめて前衛的に響いた。

3-1. 《赤線地帯》の音楽に関する黛敏郎自身の議論

まずは、黛が《赤線地帯》の音楽において何をやろうとしたのかということについて、彼自身がどのようなことを語っているかをおさえておきたい²。

黛によれば、溝口健二監督が《赤線地帯》の音楽に関して自分に要求したのは、「ただ、「画面をあざけ笑うような音楽にして下さい」との一言だけ」だったとのことである[黛 1994.7.7、72]。要するにこれは、「画面には決してつけない [= 合わせない] で客観的な、音楽は音楽として独自の立場から発言するようなもの、音楽が画面を嘲笑しているようなものをつけてくれ」ということであり、黛は「この注文の意味がぼく [= 黛] にはよく解

¹ この法律は 1956 年 5 月に公布され、翌年 4 月に施行された。

² この項で取り上げる黛の議論は、次項で取り上げる「赤線地帯論争」以後のものであるが、この論争を経たことによって、《赤線地帯》の音楽に関する黛の考えや発言内容が根本的に変わってしまったということはない。

るので、溝口さんの期待にそのような仕事をやったつもりです」と述べている〔芥川他 1956.9.15、45〕。

黛は、《赤線地帯》に何を感じとり、それに要求されている音楽とはどのようなものであると考えたのか、ということについて次のように話している。

「赤線地帯」の場合、私はそこに演出家の客観主義的な新しいリアリズムの眼を感じました。〔…〕

この映画に見られる冷たいドライなタッチは、人間性の奥底に潜在する虚無的な悲哀感を音楽にも要求しています。それで私は、第一稿を読んで考えた最初の意図を変えて、十二音主義の近代的な音楽を付けてみたのです。「赤線地帯」の音楽は、これまでの私の作曲の中でとくに秀れたものとは思いませんが、映画の表現と意図にもっとも相応した内容のものであると確信しています。〔黛 1956.6、24-25〕

また、同じ事柄について、黛の次のような発言も見られる。

ともかくぼくは、非情な冷酷な眼で、ひとりの女性および女たちが形づくっている赤線地帯という世界を凝視^{みつ}めている作家の眼をあの作品に感じた。だからその角度から、非常にリリカルなシーンであっても、わざと冷たい、突き放したような音楽を書いてみようとおもって、それを意識的にやったわけよ。〔秋山 1973.6.15、128〕

つまり、黛は、この作品の世界観を汲みとって音楽を書いたのであり、その音楽は、彼が作曲してきた映画音楽の中で、「映画の表現と意図にもっとも相応した内容のものであると確信」している自信作なのである。その音楽で彼が用いた手法は、映像による表現をあえて「突き放」す「客観主義的映画音楽」であり、長門洋平によれば、黛はこの作品において、その「美学を極限にまで推し進め」たのである〔長門 2014、234〕。

3-2. 「赤線地帯論争」

この作品の発表直後、『週刊朝日』誌上で映画評論家「Q」（＝津村秀夫（1907-1985））が黛の音楽を「大誤算」と酷評し、それに対して黛が同誌に反論を投稿した。同誌上での両氏の激しいやりとりはその後も続き、論争に発展した（「赤線地帯論争」）。

長門洋平によれば、「週刊誌上で映画の音楽が作曲家と評論家との間で論争の種となった事例は、おそらく空前絶後だろう」〔長門 2014、215〕とのことである。

この論争の発端となった津村の批評は、次のようなものである。

「音楽の失敗がひびく『赤線地帯』（大映）」

いやしくも大溝口ともあろう人の作品としては（たとい一時間二十五分の小品でも）材料が半ナマのままで投げ出され、芸術的結晶に不足するうらみをぬぐえない。〔…〕この作品はドライで（乾いていて）溝口独自の詩魂のひらめきがないのがなによりさびしい。〔…〕

黛敏郎の音楽が大誤算で作品に合わず、せめてこの失敗がなかったらと残念である。
[津村 1956.4.1、73]

それに対して、黛は次のような反論を投稿した。

「Q 氏への公開状」

貴方の映画音楽評は、技術批評に見せかけた主観批評であって、この映画に対する貴方と私の観点の相違が、必然的に評価の食い違いをもたらすわけですから、私はこの点から明りょうにして行く必要を感じます。

あなたは、この映画を人間追究のドラマチックな表現もないし、社会性を裏付けにした骨ッポさもない、その上、風俗映画の余情やしめり気もなく、あるものはただ半ナマで投げ出された材料と、カサカサに乾ききったドライな筆致だけだと極め付けています。つまり溝口氏の身上である詩魂のひらめきがない、と断じる貴方の意見に、私は真っ向から反対を唱えるのです。貴方によれば、詩情とは耽美的情緒の表現であり、リアリズムとは、イタリア映画のネオレアリズモを指すらしいが、こうしたステロ・タイプ的な言葉の使い方は、批評家として最も回避せねばならぬものではないでしょうか。

私は、この映画の溝口氏の表現に新しいリアリズムを認めています。技術的には、純然たる客観主義的描写であり、カメラは、いつも登場人物を遠くから冷たくとらえているに過ぎません。こうした、決して態度をくずさぬ冷静にして非情な作家の眼によってこそ真のリアリズムの確立があると思うのです。ともすれば情緒に耽溺し易い危険な題材によって、これほど新鮮な表現をなし得た溝口氏の感覚のみずみずしさ、鋭さ、若さにこそ、私はこの映画の真価を認めます。自然主義という、一昔前の文学に毒された低回趣味を一步も出ない、いわゆる文芸映画が横行する現在、溝口氏がここで示されたような、勇敢な若さにあふれた作家意欲は貴重なものといえるでしょう。貴方には、これを理解するだけの柔軟な現代感覚が欠如していた。新しい詩情を、そこに感じとることが出来なかった。

従って、私がこの前提の上に立って用いた映画音楽手法も、貴方には誤算としか受けとれなかったのです。貴方がこの映画に求めたのは、はしなくも表明されているように、永井荷風調の情緒、つまり大正か昭和初期の文学観に影響された詩情だったのですから。荷風の美学を以って、この映画を律しようとかかったところに、貴方の致命的誤算は胚胎しているのです。

批評家の主観による印象批評では、個人的趣味が余りに介入しすぎると、批評としての意義を喪失します。趣味は固定し易いものであり、創造の場に立つ作家の方は、絶えず成長しつつあるわけで、奔放な表現意欲の発露に対しては、柔軟な感受性を以って、動的にそれをとらえることの出来る創造的批評精神が必要です。[黛 1956.4.15、84]

この黛の反論はきわめて攻撃的である。後述するように、「アプレ・ゲール」をもって自任する彼は、自分の音楽を理解せずに批判する人々、ことに彼から見て古い時代に属する人間に対しては、容赦なく論難をあびせた。黛はここで、津村がこの映画に求めたのは「永井荷風調の情緒、つまり大正か昭和初期の文学観に影響された詩情」であって、そこに「致命的誤算」が「胚胎している」と述べ、この溝口映画の「新しいリアリズム」を理解できない津村を、「現代感覚が欠如」した批評家として扱っている。

それに対して、津村は次のように返している。

「黛くんに答える」

君が「赤線地帯」につけた音楽自体は決して凡ようではなく、新味もあり、またユニークな点もあります。しかし、ひとくちにいうと多分に風刺的なものであり、主知的で、かつまた、おひやかしたようなカイギャク味もあって —— 映画作品が戯画的な作風のものでないとふさわしくないのです。

ところが、溝口健二の作風は、およそ戯画的な筆法とは縁遠い本質を持ち、事実あの作品でも真向から大真面目で、数人の娼婦たちの生活を追究しているのです。[...] 君の一文を読んで噴飯を禁じ得なかったのは、—— 君が、はからずもあの映画をリアリズムだと推賞していることで自分の音楽との食い違いを正直に告白していることです。

あれを戯画的な風刺映画と解釈したというのなら、まだわかるが、あれをリアリズムと考えた上で、それにふさわしい音楽をつけたという論理なら、ますます以てこれは珍喜劇であります。あの音楽は、断じてリアリズム映画にふさわしいものではありません。

[...]

残念ながら、わが敬愛する溝口健二の作品ながら、「赤線地帯」には情緒的な詩情も流れないのみならず、人間対人間の血みどろの心理的戦いのリアリティの中からも、詩が創造されていなかったのです。それは娼婦たちが総じて類型的に描かれているからです。「赤線地帯」を高く評価しないのは、溝口健二を君よりは、はるかに尊敬しているからであります。あの作品に感激するようでは、君の溝口評価もたいがい見当がつかしましたよ。[津村 1956.4.22、84]

さらにそれに対して、黛は次のように応じている。

「再び Q 氏へ」

貴方のお返事を拝見し、その頑迷さと無理解な態度には呆然としました。 [...]

現代の映画音楽は、無声映画時代の伴奏音楽的機能をそのままうけついで単なる心理描写やふんいき醸成にとどまらず、画面の表現と全く別な次元から、音楽としての独立した表出力をもって発言することにより、映画表現の新しい世界をひらいています。すぐれた純音楽の作曲家たちが映画に情熱を注いでいるのは、画面と音楽のこうした対決によって、映画でしか実現出来ない新しい表現を打ちたてようとする意欲ゆえに他ならないのです。

私の映画音楽もこの前提により、画面に従属する単なる伴奏でないからこそ、私はその映画に対するハッキリした見解を、先ず述べる必要を感じたのです。映画音楽を云々される貴方ならこのくらいのことは、当然わきまえておられると考えた私は少し甘すぎたようです。

私の音楽を風刺的であり、おひやかしたようなカイギャク味を持つ、と断じている貴方の感覚の古さには、ただ驚かされました。耳なれない音色や近代的な作曲技法に直面すると、その音楽がどういう角度から、どんな意味をもってつけられているかというポイントも見きわめず、表現の新奇さばかりに気を奪われて、すぐにカリカチュア音楽のカテゴリーに入れてしまうような、貴方の感覚のずれ方のひどさは並大抵のものではありません。

貴方も多くの批評家の例にもれず音楽をきくに心を以てせず、頭できいているのでしょう。それでなくても貴方の音楽感覚には、他のさまざまな貴方の映画評によっても明らかなように、通俗的で、センチメンタルな表現にお手軽に感動してしまう安易さが見られます。現代音楽の表現手法に通曉しないまでも、少なくとも正確な認識力は持っていたきたいものです。[...] 私は特に専門的な音楽知識は求めませんが、新しい表現の美を目指した芸術を感動しないまでも、正しく理解しうる感覚は持って欲しいと思います。これすらも拒否する貴方ならば、少なくとも独断的評価を行う前に、貴方の審美感に真っ向から対立する新しい美の世界があるのだ、という認識くらいは持つべきでしょう。[黛 1956.4.29、84]

この返答の第2段落に書かれているのは、まさに「客観主義的映画音楽」のことである。

黛によれば、「感覚の古」い津村は、「耳なれない音色や近代的な作曲技法」に直面すると、その音楽を受けとめられず、「表現の新奇さばかりに気を奪われて、すぐにカリカチュア音楽のカテゴリーに入れてしまう」のであり、そうした人間は「音楽をきくに心を以てせず、頭できいている」のである。このことから想起されるのは、黛が「現代音楽の聴き方」と題された記事で、次のように述べていることである。

聴衆の中にも音楽を既成観念の眼鏡をかけてしか見ることの出来ない不幸な、取残された人たちがいる。彼らの多く [...] が一様に犯している誤りは音楽を理解しようとまず考えることだ。音楽のような抽象的芸術に接して、何を言おうとしているかを頭で解釈し、理解しようというのはこっけいである。若人の特権は、こうしたバカげた経路を通らずに、音楽に接し得る純粹さを持っていることである。音楽とはまず感じるものであるべきであり、全身全霊を働かせて感じること —— という以外に現代音楽の聴き方の説明は出来ない。[1954 年 9 月 15 日、読売新聞]

黛に言わせれば、音楽とは頭で理解するものではなく、「まず感じるもの」なのである。

ここで、この論争を振り返り、津村と黛の見解の相違を整理しておきたい。

長門が述べているように、この論争は、「戦後日本音楽界の若きスターであり、新進気鋭の作曲家として時代の寵児となりつつあった黛」が、「事もあろうに、その「古風」で

「日本的」な作風によりすでに世界的監督となっていた溝口の作品にアヴェンギヤルドな音楽をつけてしまった」ことによって、「旧来の溝口作品を愛してやまない津村の神経を逆撫でした」ことが発端となった〔長門 2014、215〕。

もっとも津村によれば、《赤線地帯》には「溝口独自の詩魂のひらめき」がなく、溝口の本領が発揮されていない。そして津村は、黛の音楽を「作品に合わず」、「大誤算」と評している。

それに対し、黛は、津村の言う「溝口氏の身上である詩魂のひらめき」とは、「ステロ・タイプの」な理解によるものであると糾弾している。黛に言わせれば、この映画の真価は、溝口の表現した「新しいリアリズム」であって、津村にはそれを感じとる「柔軟な現代感覚が欠如していた」。したがって、黛がこの「新しいリアリズム」という「前提の上に立って用いた映画音楽手法も」、津村には「誤算としか受けとれなかった」のである。

一方、津村は、黛の音楽を「諷刺的」で「おひゃらかしたようなカイギャク味」のあるもので、「戯画的な作風」の映画作品につけられる性質のものであると評している。したがって、津村には、黛がこの映画を「リアリズム」と捉え、「それにふさわしい音楽をつけた」とは理解できず、そのようなことは「珍喜劇」としか思えないのである。

その津村の批評に対して、黛は、自分が用いた「映画音楽手法」について、「画面の表現と全く別な次元から、音楽としての独立した表出力をもって発言することにより、映画表現の新しい世界をひらい」たものであると説明しているが、これはすなわち「客観主義的映画音楽」を意味している。黛から見れば、そうした音楽を拒絶してしまう津村は、音楽を心で聴かずに頭で聴いている時代遅れの人間なのである。

3-3. この論争に対する人々の反応

本項では、津村、黛両者の見解の相違を念頭に置きつつ、作曲家や評論家等が《赤線地帯》の音楽にどのような反応を示したかを見てゆきたい。

3-3-1. 黛の音楽を肯定的に評価したもの

まずは、黛の音楽を肯定的に評価したものから見てゆくこととする。

1955 年から『映画藝術』の編集・発行をしていた大橋恭彦（1910-1994）は、同誌 1956 年 5 月号において、この映画に関し、「社会批判の乾いた目」に「今日的な意義が認められ、溝口監督の若々しい意欲が感じられて好ましい作品になった」と評したうえで、「カメラの宮川一夫、音楽の黛敏郎、それぞれ一級品である」と言い添えている〔大橋 1956.5、70-71〕。

三井葉太郎は、『映画評論』1956 年 5 月号において、この映画について次のように述べている。

観衆が笑わない部分、たとえば三益が子供から見離されてしまうところなどの、いくつかのエピソードのクライマックスには妙に不安な感じをもちあげる電子音楽の伴奏がついている。大体この種の話にベタベタした伴奏がついてはやりきれないと思

うが、乾燥した演出に相応して何か社会的な空間がよじれているような妙な音楽がきこえてくるとひとびとは泣いてなぞいられなくなる。〔三井 1956.5、68〕

この批評は、黛の音楽の意図を的確に汲みとっている。

白石良横は、『映画評論』1957 年 5 月号に、「黛敏郎に期待する」というタイトルで、次のようなことを述べている。

〔…〕彼〔＝黛敏郎〕は映画の中で自分自身を主張する唯一の作曲家である。他の映画音楽家達が、単に画面に従属し、瞬間々々に意識もされず消えていってしまう音楽を書くことで満足しているのに反して、彼は観客に、彼の音楽を意識することを要求する。また観客の意識に応えるべく、質的に十分満足を与えるような音楽を実際に書いている。〔…〕映画音楽の理論にしても、彼の言葉は耳を傾けさせるものを持っている。〔…〕彼の作品はどれ一つをとって見ても、輝かしい個性の発露である。イージーな行き方を排したユニークな作品ばかりである。彼は映画作品に対して、はっきりと責任をとる。これらの映画は、黛敏郎と切り離しては論じ得ないものとなる。

〔…〕

彼の最大の野心作は、ノコギリ音楽を用いた「赤線地帯」である。〔…〕「赤線地帯」の音楽について、彼は「画面をあざ笑うような音楽」を書こうとした、と言っている。この映画の音楽ほど積極的に、観客の意識の最前線に立つ映画音楽は少い。この彼の野心は貴重である。それだけで、彼を賞賛する理由は十分にある。〔白石 1957.5、99-100〕

この批評はまさしく黛が映画音楽の世界で何をやろうとしていたのかを捉えているものである。

ギタリスト・音楽プロデューサーである浜坂福夫（1924-2004）は、『キネマ旬報』1956 年 5 月下旬号に書いた「映画音楽と論争」という記事の中で、『赤線地帯』を観た感想を次のように述べている。

ともかく最初の音楽から受けた私の感じは相当にショッキングであったことは確かであった。ところがしばらく観ている内にそれ程の強い不自然さを感じなくなって来た（感じるというも、感じなくなって来たというも、画面と音楽の関連性という問題から）そして時の経過と共にだんだん作曲者が如何なる効果やまた心理的な狙いで作曲したかが良く解るような気がした。ショッキングという問題はこれは今までの普通の意味での常識から割出して（その深刻な画面に誰もが一般的に考え得られる音楽でなかった）ということであるが、この音楽はビブラホンが規則的に「不協和音でリズムをきざみ、スティールギター（ハワイアンギター）が高いポジションよりきゅーんとした感じでグリスで下りて来る。そこにスライド笛〔…〕がヒョロヒョロと、上り下りする」といったような音楽がある場合には全くやりきれなくなるような深刻な画面にかぶさって来る。この一見実に不結合的な組合せから、この物語の女達が置かれた、救いのない社会的ポジションの切なさ、物哀しさに、いつの間にか私の気持ちもぐっと

つかまれていた。結局最初感じたショックは何時の間にかこのように変化して来ていた [...]。[浜坂 1956.5.15、103]

浜坂は、黛の音楽が「今までの普通の意味での常識」から逸脱しているゆえ、その音楽に最初はショックを受け、違和感を覚えたが、しばらく観ているうちに受けとめ方に変化が生じ、しだいに黛の狙いをきわめてよく理解し、「画面」と「音楽」の「組合せ」によって生み出される表現を感受するようになったのである。

秋山邦晴（1929-1996）の見解については、まず『音楽芸術』1958 年 3 月号に書かれていることから見てみたい。

この作品 [= 《赤線地帯》] は、黛の緻密な映画に対しての計算によってすぐれた表現がみられたと私はおもふ。論じられたように、この映画に対する無計算な音楽などとはむしろ逆なものだ。たとえば、タイトルの浅草全景を静かなテンポでパンしていく場面の音楽は、逆に速めのテンポでセリー風な技法が使われたすぐれた表現音楽が奏されている。これは一見無計算にみえるが、実はこのテンポは、タイトルがおわってファースト・シーンに自然に入っていくための綿密な計算にもとづいた設定であったことが、やがて見ているうちに気がつく。このあたりの表現は画面を強く印象づけるまことに巧みなものだった。[秋山 1958.3、59-60]

秋山は、自らも作曲家であることから、この映画に対する黛の「綿密な計算」を見抜き、詳細に分析している。

秋山は、『キネマ旬報』1973 年 6 月下旬号の「日本映画音楽史を形作る人々」という隔号連載の記事においても、この映画について論じている。その記事のこの回のタイトルは「黛敏郎 その・2〈赤線地帯〉論争」³であり、まさにこの論争を取り上げているものである。秋山は、この作品に黛がつけた音楽について、次のような考えを述べている。

ぼくにいわせれば、Q 氏の批評とは逆に、この映画の表現としての音楽の設計はかなりの確に考えられているところが多いとさえ思える。

[...]

[...] くりかえすが、この音楽の表現は断じてカイギャク的でもおひやらかしの表現でもない。それは非情緒的ではあるかもしれないが、暗く不安な内的ドラマを鋭くつきつける音楽である。その音楽の表現は画面をなぞる旋律的表現とは異質の冷たくつき放しながら画面との対位を考えた表現である。これを諧謔的と受けとるのは Q 氏の自由だが、それはないものをあえるとする誤解であり、批評としては、あきらかに誤りである。[秋山 1973.6.15、125-126]

〈赤線地帯〉は映像と音楽とのベッタリ主義を離れた表現だったのだ。Q 氏の「画面に合う」という考え方は、その意味で無声映画以来の映画音楽は画面の伴奏であると

³ 「その・1」にあたるのは、同誌 1971 年 12 月下旬号に掲載された「日本映画音楽史を形作る人々 黛敏郎 戦後派作曲家の登場」（107-112）である。

いう観念から脱け出されずに批評した見方の相違であったといえるかもしれない。[秋山 1973.6.15、128]

この映画における黛の「音楽の表現」、そして津村、黛両者の映画音楽観の相違に関する秋山の主張は的を射ている。

以上のように、白石良横、秋山邦晴は、黛が《赤線地帯》の映画音楽で何をやろうとしていたのかを理解していた。また、黛の「客観主義的映画音楽」を論理的に説明できなくとも、黛の音楽の意図やそこで表現されているものを感じとった三井葉太郎や浜坂福夫のような人々もいた（もっとも浜坂の場合は、映画を見てゆくうちに、その音楽に対する評価が否定的なものから肯定的なものへと変化し、しだいに黛の音楽の狙いがわかるようになった）。

3-3-2. 黛の音楽を否定的に評価したもの

次に、黛の音楽を否定的に評価したものを見てみたい。

映画評論家の滝沢一（1914-1993）は、『キネマ旬報』1956 年 4 月下旬号に掲載された批評記事で、黛の音楽に嫌悪感をあらわにしている。

黛敏郎の音楽はこの作品中でも最大の失敗であろう。あのきゅーんと頭を狂おしくする音楽の再三のリフレインは、単に生理的なショックをネラッただけのもので、音楽ではなく雑音である。[滝沢 1956.4.15、83]

映画評論家の岡俊雄（1916-1993）は、『音楽藝術』1956 年 6 月号に掲載された「「赤線地帯」の映画音楽の論争について」という記事で、次のように述べている。

問題は、[黛]氏の実験精神が往々にして、映画音楽として用うるに適切であるかないかということを考えさせられることがすくなからずあるということである。

大体、映画の音楽は、よほどの計画性をもった場合をのぞいて、音楽それ自体の主張が過度であっては浮きあがってしまうものである。なぜならば、映画の演出は時間と空間の計算によって成立している。従来の映画音楽は、主として、この時間的な要素をアンダーラインするような考えかたからつけられていたといえる。しかし、電子音楽やミュージック・コンクレートのように、リズムや旋律のような時間的要素よりも空間性のつよい音楽（というか音響というか）を映画音楽とした場合、画面と音楽の時間、空間的な組成は複合化され、新しい次元を獲得することになる。それゆえに、このような性格の音楽をつかおうとする場合、映画音楽家は演出者との間に完全なる理解の成立を必要とするものであることはいうまでもない。電子音楽やミュージック・コンクレートは、そうした音楽に訓練された耳をもたないひとには、大きな抵抗を感じさせるものだから、それだけにこれを映画に採用する場合にはよほどの計画性をもたなければならないし、そういう内容の作品につけなくては成功しない。[...]

黛氏の「赤線地帯」や「女の足あと」は、音楽の性格が誤算だったというよりも、過度に音楽が発言の場をもったために、観る者に聴覚的な抵抗を感じさせ、画面と遊離

するかのような印象を与えたものである —— と筆者は解釈する。[岡 1956.6、50-51]

要するに、岡から見れば、《赤線地帯》の音楽は「過度」に「主張」するものであるゆえ、「画面」から浮き上がって「遊離」しているということである。

岡によれば、電子音楽やミュージック・コンクレートは映画音楽に適さないのであって、万が一こうしたものを映画音楽に使うのであれば、よほどの計画性をもたなければならぬということなのだが、しかし、黛自身が述べているように、《赤線地帯》で使われているのは、電子音楽でもミュージック・コンクレートでもない[黛他 1959.8、80][芥川他 1956.9.15、48]。黛は、「実際大多数の映画批評家が、「赤線地帯」の音楽をミュージック・コンクレートだと思っているらしい」が、「あれは決してミュージック・コンクレートでもなんでもない普通の音楽」であり、「その程度の知識で批評されるのだから、たまらない」と不満を述べている[芥川他 1956.9.15、48]。

映画評論家の登川直樹(1917-2010)は、1998 年に出版された彼の著作において、《赤線地帯》の音楽に言及し、「これは監督からの注文だったかもしれぬが」、黛の音楽は「映画から遊離した印象をうける」[登川 1998、211]と述べている。

黛の音楽を否定的に評価した人々の年代を見てみると、「赤線地帯論争」の発端となった津村は 1907 年生まれ、滝沢は 1914 年生まれ、岡は 1916 年生まれ、登川は 1917 年生まれであり、いずれも黛よりは一回り以上上の世代である。そのようなこともあって、彼らには、日本映画を背負って立つ名監督である溝口に対して一種の固定観念というものがあり、あの溝口の作品に黛の音楽のようなアヴァンギャルドな響きなど合うわけがない、と頭から拒絶されてしまったという面がある[秋山他 1998、189][小林 2001b、153-154]。しかし、その根柢にあるのは、映画における映像と音楽との関係をめぐる感性のあり方といった問題である。つまり、彼らは、映画において音楽は映像に従属すべきといった観念をもっていたのであり、その意味で、彼らの感性や認識の枠組みは古い時代からのものであったといえる。

しかし、そうした感性や認識の枠組みは、彼らの世代に限らず、より幅広い人々に共有されていたと考えるべきかもしれない。岡は、自分の周囲には「「赤線地帯」の音楽を誤算といった印象に同感しているひと」が「非常に多い」と述べている[岡 1956.6、51]。武満徹によれば、この論争のとき、武満自身は賛成派だったが、「かなりの批評家たちがあの映画音楽は駄目だと言っていた」とのことである[秋山他 1998、189]。また、『キネマ旬報』1956 年 9 月下旬号に掲載されている芥川也寸志、斎藤一郎、黛敏郎による座談会に参加していた記者は、「「赤線地帯」の論争のとき、ぼく [=記者] なども含めて一般読者のうけた印象は、たしかに津村さんの論旨には、相当アクの強いものがあって感覚的に反撥を感じるが、一方黛さんの音楽をきいていても、わかりにくいところがある」と述べており、一般の映画愛好家たちの中にも、黛の音楽に難解さを感じる向きがあったことが窺われる。要するに、この時代、映画音楽は映像に添った伴奏でなくてはならないという固定観念がいかに根強いものであったか、ということであり、そうした固定観念を破る黛の音楽は、広く一般に受け入れられたとはいいがたいと考えられる。

3-4. 総括

最後に、黛敏郎とその時代の人々との関係という本論の主題に切り込んでゆくが、そのために、まずおさえておきたいのは、黛、そして彼を含めた「アプレ・ゲール」世代の若者たちが、社会に対してどのようなスタンスで臨もうとしていたのかということである。

『音楽芸術』1954 年 2 月号の「座談会 新しい作曲家グループ「3 人の会」の発言」という記事では、1953 年にこのグループを結成した團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎の間で、次のような会話が交わされている。

団「僕は過去の我々の作品をも含めて、[...] 何か日本の作曲界と言いますか、作曲というものが、一般の大衆生活から遊離した、机の上の研究発表論文みたいな性格を持ち過ぎていたと思うのです。もっと強気に働きかけて、こういう作品を作ったから聴いて下さいなんてものじゃなくて、日本で作られている現代音楽が、一般の生活の中の何らかの必需品的なものにまで高まりたい。今一番そういうことを考えます。[...]」

黛「僕もその通りですね。実験のための実験に止まる様なものや、こういう研究をしましたから、この成果を聴いて下さい。御批判願いますというだけのものでは、もはや時代の流れに遊離するばかりだ。もっと積極的にこちらから働きかける様なもの、否応なしに聴衆をぐいぐい引っ張り込んで行く魅力を持った音楽がどしどし出なければいけないと思う。」

芥川「やっぱり今迄の作曲家に一番欠けていたのは今黛君が発言した様な意味をふくめて、社会的な意識じゃないかな。つまり皆一生懸命やっているし、皆それぞれ真剣に仕事をしていながら、それが充分受取られないということね。勿論受取ろうとする側にもおかしいところがあるかもしれないけど、とにかく何かがブレーキの役目を果しているんです。それも大変強い力で。だからこれは今後のことだけれどそういう無駄をなくす様にあらゆる努力をしなきゃならないのです。さっき黛君は聴衆を引きずりこむ力が作曲家に必要だと言ったけれど、そういう意味では作曲家をひっぱり廻す様な聴衆はもっと必要でしょう。だから僕は自分達でどんどん創作をやるけれども、そういう積極的な聴衆を作り上げるための働きかけについても、直接お玉杓子を書く仕事じゃないけれども、どうしても相当の時間と労力を割いてやって行かなきゃいけないのじゃないかと思っています。それは今までの作曲家の作品には、いろいろ不満もあるし、言いたいこともあるけれども、その中からぼく達が反省するものを学ぶとすればそれが一番大事なんじゃないかな。」

団「ええ。結局今話したようなことがこの三人に共通していることじゃないかと思えます。これがこの「3 人の会」を作らしめた一つの大きな力だと思うのですよ。そこを分って頂きたいと思いますね。」[団他 1954、68]

この会話からわかるのは、「三人の会」結成の大きな原動力の一つは、日本の現代音楽を、その世界の中だけで閉じたものではなく、一般の聴衆を巻き込んでゆく力をもったものにしてゆこうという強い意志であったということである。

このように、黛を含めた「アプレ・ゲール」世代の若者たちは、自分たちが新しい時代を切り開く主導的な役割を果たしてゆく人間であって、社会に対して積極的に働きかけてゆかなければならないという意識を強くもっていた。そうしたことは、前節までに見てきたように、黛をはじめとするこの世代の作曲家や評論家たちが、映画やその音楽の新しいあり方について、映画・音楽関係の雑誌上などで盛んに主張し、議論していることにも表れている。

そして社会の方でも、彼ら世代に注目し、新しい秩序や文化を求めていたのであり、彼らは社会の中で脚光を浴びる存在だった。渡辺裕によれば、1950 年代になり、「アプレ・ゲール」世代が台頭し、「文化の刷新を叫ぶ声が高まっている状況」があった。この時期、この世代の芸術家たちが担う「現代芸術」に光が当たり、「現代音楽」の作曲家は「花形的な存在」であった。その中でも黛はこの世代の「旗手」と目されており、「マスコミでの露出度において突出していた」。^{〔渡辺 2019、9-10〕}

そうした状況の中で、《赤線地帯》の音楽に対する肯定的評価に示されているように、黛のスタンスを真に理解した人々や、それに共感し、同調した人々が存在したことはたしかである。

しかし、一般の大衆が、黛の言動や音楽の内実をどの程度理解していたのかといえ、むしろその核心を捉えることができていた一般の人々は少数であったのではないかと考えられる。前項で見たように、黛が《赤線地帯》につけた音楽も、一般の人々にはわかりにくいと感じられる傾向があったことが窺われる。また、渡辺は、1964 年東京オリンピック開閉会式の天皇陛下の入退場に際して使用された、黛が作曲した電子音楽が、多くの日本人には「黛の意図とは関わりなく」、「因襲的な感性」で受けとめられたと述べている^{〔渡辺 2019、15〕}。黛の尖鋭な音楽は、一般の大衆にはついてゆけないものであり、両者の間には、感性や価値観のズレがあったと言えるだろう。

また、新しい世代を象徴するような存在である黛を誰もが受け入れたわけではなく、彼に批判的な人々、そして彼を非難する人々もいた。ことに従来の感性や価値観を有する人々は、彼に拒絶反応を起こすことも多かった。そのことは、本節で取り上げた《赤線地帯》をめぐる議論にも示されている。

それに対し、時代の最先端を切り開いてゆく立場にあることを自負していた黛の方にも、自らが主張することは社会の中にあまねく浸透するものではない、という認識があったと考えられる。彼は『映画評論』1958 年 4 月号の座談会の記事において、次のような発言をしている。

「[...] 溝口さんの『赤線地帯』を僕がやったのですが、そのときに、これはいわば流れるほうの映画です。溝口さんは流れる様には画面を見せてないですが、まあ流れる映画です。それを全篇に流れない音楽を僕が入れた。」

「[...] 一般の大多数の映画観客は流れる画面に流れる音楽がついていないと、音楽がまずいのじゃないかと首をかしげやすい。ぼくの考えでは、そういう人は鑑賞能力が低いと思うのだけれども [...] 。」

「あれ [= 《赤線地帯》] は音楽で抒情を強調したら甘くなって失敗すると思った。そういう観点からわざとドライ、ドライとやったのです。それが抒情耽美主義的な人の好みに合わなかったのだから、これはしょうがない。」 [園部他 1958.4、49-50]

こうした発言から、黛の側にも、「一般の大多数の映画観客」に理解されなくても「しょうがない」、そういう「鑑賞能力が低い」人々とは相容れずともよい、という考えがあったのではないと思われる。

また、渡辺によれば、黛は自らの「アプレ・ゲール」としての位置取りについて「自覚的」であり、「アヴェン・ゲール」世代に対しては、不遜な振る舞いと受け取られるような容赦ない言葉で批判していた [渡辺 2019、10-11]。こうしたことは、津村に対する黛の厳しい言辞にも表れている。

このようにしてみると、黛は、社会に対して優越した立場から発信しているのであり、彼にとって、自分の言動や音楽を理解できない人々は見捨てられてしかるべき存在であり、古い世代の固定観念に凝り固まった人々は打破されるべき害悪であったのではないか。

以上のことから、黛は時代の最先端を行く文化人でもあり、異端児でもあり、反逆児でもあった、とすることができる。それは、彼のスタンスをどのような立場から見るか、という受けとる側の問題であるが、一方、黛自身、そうしたことを自覚して振る舞っていた。彼の感性は、同時代の枠組みから逸脱していたのであり、一般の人々の感性のあり方からはかけ離れたものであった。彼自身、そうした自らの位置取りを自認し、時代を超越した立場から社会に働きかけていたのである。
(博士課程 1 年 音楽教育)

■文献等

- 秋山邦晴 1958.3、「映画音楽の最近の傾向」、『音楽芸術』、音楽之友社、52-60
秋山邦晴 + (ゲスト) 武満徹 1998、『シネ・ミュージック講座 映画音楽の 100 年を聴く』、フィルムアート社
秋山邦晴 1971.12.15、「日本映画音楽史を形作る人々 黛敏郎 戦後派作曲家の登場」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、107-112
秋山邦晴 1973.6.15、「日本映画音楽史を形作る人々 黛敏郎 その・2 〈赤線地帯〉論争」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、123-128
芥川也寸志、斎藤一郎、黛敏郎 1956.9.15、「映画音楽家は発言する〔座談会〕」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、44-49
芥川也寸志、黛敏郎、林光、別宮貞雄、秋山邦晴、岡俊雄 1959.5、「《特集》映画音楽研究 座談会 映画音楽の現実と未来」、『映画評論』、映画出版社、16-29
大橋恭彦 1956.5、「赤線地帯——その演技——」、『映画芸術』、共立通信社出版部、70-71
岡俊雄 1956.6、「「赤線地帯」の映画音楽の論争について」、『音楽芸術』、音楽之友社、49-51
片山杜秀 2019、『鬼子の歌 偏愛音楽的日本近現代史』、講談社
小林淳 2001a、『日本映画音楽の巨星たちI：早坂文雄／佐藤勝／武満徹／古関裕而』、ワイズ出版

- 小林淳 2001b、『日本映画音楽の巨星たちⅡ：伊福部昭／芥川也寸志／黛敏郎』、ワイズ出版
- 小林淳 2002、『日本映画音楽の巨星たちⅢ：木下忠司／團伊玖磨／林光』、ワイズ出版
- 齋藤一郎、木下忠司、黛敏郎、野口久光、双葉十三郎 1953.4、「“映画音楽”という名の音楽」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、50-57
- 白石良横 1957.5、「黛敏郎に期待する」、『映画評論』、映画出版社、99-100
- 園部三郎、黛敏郎、武谷三男、深井史郎 1958.4、「座談会 喜劇と映画音楽」、『映画評論』、映画出版社、42-51
- 柴田康太郎 2014、「1950～60 年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート 黛敏郎、芥川也寸志、武満徹による音響演出」、『美学藝術学研究 (32)』、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、73-103
- 滝沢一 1956.4.15、「赤線地帯」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、83
- 滝沢一 1956.9、「水を割った美酒——溝口健二の「赤線地帯——」」、『映画藝術』、共立通信社出版部、24-25
- 宅孝二、団伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎 1958.3、「〈座談会〉映画音楽を語る」、『音楽芸術』、音楽之友社、28-45
- 団伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎 1954.2、「座談会 新しい作曲グループ「3 人の会」の発言」、『音楽芸術』、音楽之友社、56-68
- 団伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎 1956、『現代音楽に関する 3 人の意見』、中央公論社
- 長木誠司 2011、『戦後の音楽 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』、作品社
- 津村秀夫 1956.4.1、「音楽の失敗がひびく」、『赤線地帯』(大映)、『週刊朝日』、朝日新聞社、73
- 津村秀夫 1956.4.22、「黛君に答える」、『週刊朝日』、朝日新聞社、84
- 登川直樹 1998、「溝口全作品・フィルモグラフィ」、高橋洋二編『別冊太陽 映画監督溝口健二』、平凡社、192-211
- 長門洋平 2014、『映画音響論 溝口健二映画を聴く』、みすず書房
- 日本戦後音楽史研究会(代表：佐野光司) 2007a、『日本戦後音楽史 上(全 2 巻) 戦後から前衛の時代へ』、平凡社
- 日本戦後音楽史研究会(代表：佐野光司) 2007b、『日本戦後音楽史 下(全 2 巻) 前衛の終焉から 21 世紀の響きへ』、平凡社
- 丹羽正明 1958.9、「《作曲家訪問》黛敏郎」、『音楽芸術』、音楽之友社、77-82
- 浜坂福夫 1956.5.15、「映画音楽と論争」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、102-103
- 早坂文雄 1942、「映畫音楽の轉換」、『日本的音楽論』、新興音楽出版社、98-101
- 早坂文雄 1951.9、「映畫音楽の作曲について」、『音楽之友』、音楽之友社、64-68
- 福田定良 1956.6、「売笑映画批判——「赤線地帯」について——」、『映画藝術』、共立通信社出版部、32-34
- 船山隆 1973、『現代音楽 1 音とポエジー』1973、小沢書店
- 堀恭(編集) 1999、『音楽芸術別冊 日本の作曲 20 世紀』、音楽之友社
- 黛敏郎 1955.9、「映画音楽に於ける表現主義の主張」、『映画藝術』、共立通信社出版部、28-29
- 黛敏郎 1956.4.15、「Q 氏への公開状」、『週刊朝日』、朝日新聞社、84

黛敏郎 1956.4.29、「再び Q 氏へ」、『週刊朝日』、朝日新聞社、84

黛敏郎 1956.6、「映画音楽と私」、『映画評論』、映画出版社、22-25

黛敏郎、市川崑（対談） 1959.8、「映画と音楽」、『音楽之友』、音楽之友社、78-81

黛敏郎（インタビュアー：貝山知弘） 1977、東宝レコード《日本の映画音楽 黛敏郎の世界》、解説書

黛敏郎 1994.7.7、「黛敏郎に聞く——小津映画、音楽の仕事」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、71-73

三井葉太郎 1956.5、「赤線地帯」、『映画評論』、映画出版社、67-69

山内万寸夫 1956.6、「「赤線地帯」と客観的描写」、『映画評論』、映画出版社、78-80

渡辺裕 2019（未出版）、「「国民音楽」の変質と解体：1964 年東京五輪の音楽にみえる一断面」

[新聞記事]

『読売新聞』 1954.9.15、「現代音楽の聴き方」

『読売新聞』 1956.3.21、「社会の悲劇衝く 五人の女優も最高の演技 大映「赤線地帯」」

■映像資料

《赤線地帯》 1956、若尾文子、京マチ子、町田博子、木暮実千代、三益愛子他（出演）、溝口健二（監督）

《ららら♪クラシック 映画監督・木村大作が語る“日本映画とクラシック”》 2019.6.28、NHK E テレ放映